

## Ténériffe, Martinique – André Breton et l'expérience des îles: un rapprochement herméneutique?

Susanne Klengel (Halle)

La rencontre des surréalistes avec les mondes dits "exotiques" est un phénomène qui a provoqué jusqu'à aujourd'hui beaucoup de commentaires. La discussion, assez polémique parfois, se fonde sur des documents littéraires et artistiques à première vue bien connus et sur leur réception. Quelques-uns de ces textes et d'autres documents résistent néanmoins à une classification trop rapide selon les modèles de représentation donnés, en raison de leur forme hybride et du mélange de différents genres et disciplines. Parfois, ils ont, en outre, une valeur documentaire parce qu'ils permettent, notamment du fait des descriptions et remarques sur les mondes inconnus qu'ils renferment, de nouvelles conclusions par rapport à l'esthétique du surréalisme même. Cette esthétique, qui a d'une manière subversive mis en question des traditions centrales de l'art, me semble représenter un geste important d'ouverture précisément aux univers culturellement *autres*. Elle fut néanmoins condamnée parfois trop facilement et s'est vue reprocher d'être un regard "exotiste" ou un regard filtré par des "lunettes surréalistes".

Le travail suivant présente donc un essai de reconsidération de cette esthétique surréaliste plutôt qu'une tentative pour découvrir des histoires "vraies" ou "fausses" écrites par les surréalistes sur l'île de Ténériffe et la Martinique. L'appréciation du surréalisme par l'écrivain mexicain Carlos Fuentes va dans le même sens:

Je crois que le surréalisme est l'un des derniers grands courants universels de sensibilité et de création. Le surréalisme permet la confluence de très nombreuses choses, et l'on ne peut pas dire, malgré les grands théoriciens comme Breton, qu'il s'agisse d'un phénomène français: curieusement les grands créateurs du surréalisme furent des étrangers [...] De tous les côtés, nous voyons cette capacité du surréalisme à précipiter des faits de la culture européenne et universelle, qui sans cela n'auraient pu se réaliser pleinement, il me semble.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Carlos Fuentes à l'occasion d'un entretien avec Marc Cheymol in Bataillon / Giraud 1986: 118.

## I

*Isla cofre mítico* est le titre d'un livre de poésie en prose du peintre espagnol Eugenio Granell, publié en tirage limité en 1951 à Puerto Rico (Granell (1951) 1988). Granell esquisse dans ce livre une mythologie des îles qui dérive de l'histoire et de l'imaginaire occidentaux et culmine dans sa version personnelle de ce que représente le topos de l'île dans la perspective des surréalistes: "Este es el libro de una isla. Este es el libro de una isla situada en medio de la ruta que une un antiguo mito, casi esfumado, y la aparición de un mito nuevo que ya se hace sentir. Este libro es el libro anticipador del nuevo mito" (ibid.: 103). Dans ce texte où l'auteur fait plusieurs fois allusion aux observations faites par André Breton à l'occasion de ses séjours sur les îles de Ténériffe, de la Martinique ou la Bonaventure à la Gaspésie canadienne, Granell reprend l'idée du "mythe nouveau" évoquée depuis un certain temps par la pensée surréaliste et, en particulier, par André Breton dans ses *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* (1942) ou encore, à l'occasion de l'importante exposition surréaliste dans la Galerie Maeght en 1947. Comme nul autre surréaliste, Granell en appliqua le potentiel mythique et le discours idéalisant surréalistes au topos de l'île considérée comme *l'autre* côté des continents, *l'Autre* de la civilisation, comme le réservoir de l'innocence, de l'authenticité et de la féminité.

Ce discours idéalisant sur les îles ne diminua pas cependant au contact de la réalité. Bien au contraire: Il fait partie d'un vaste répertoire d'expériences dans des régions et des univers culturels inconnus jusqu'à des surréalistes et qu'ils avaient commencé à connaître à partir des années 30, notamment au cours de leurs voyages parfois labyrinthiques à destination de l'exil américain.

Dans leurs textes sur ces nouvelles réalités américaines s'inscrit, néanmoins, une certaine ambivalence marquée par la présence, d'un côté, de figures de discours idéalisantes et à la fois utopiques – ce qui constitue sans doute un élément central dans l'imaginaire et l'esthétique surréalistes –, de l'autre, de figures de discours qui relèvent de l'herméneutique et peuvent être définies comme anti-utopiques. Je reviendrai plus loin sur cette ambivalence.<sup>2</sup>

Le discours idéalisant-utopique dans le surréalisme s'intègre d'une certaine manière dans une longue tradition où l'Amérique est considérée comme réalisation d'une utopie européenne, d'un autre monde, meilleur, plus proche de la nature, comme *l'autre* de l'Europe. En relèvent, par

---

<sup>2</sup>Les observations suivantes sont liées à une étude plus vaste que j'ai dédiée aux différents "discours américains" que l'on peut distinguer chez les surréalistes; cf. Klengel 1994.

exemple, les mythes d'une culture autochtone intacte qu'Antonin Artaud désirait (re-)découvrir au Mexique – pour mieux critiquer la société occidentale. En font partie aussi les concepts d'une société et de cultures humaines dans le Nouveau Monde qui, du fait de leur jeunesse et de leur innocence, sont considérées comme meilleures que les cultures de la "vieille et décadente Europe". En 1931, ces idées sont très clairement exprimées dans une enquête du journal *Imán* intitulée "Conocimiento de América Latina" et adressée à certains intellectuels européens, parmi lesquels Philippe Soupault, Roger Vitrac, Michel Leiris, Georges Ribemont-Dessaignes, Georges Bataille et autres. Les réponses, imprégnées souvent d'échos "spengleriens" d'une "décadence de l'Occident", montrent que ces intellectuels étaient bien conscients de leur manque de connaissances concrètes sur ce continent ainsi que du danger de reproduire des stéréotypes folkloriques. Le lecteur se rend compte cependant qu'il y a un "reste" qui se fonde sur un "merveilleux" inexplicable attribué à l'essence même du Nouveau Monde. Au discours utopique se joint aussi l'idée d'une "charge poétique", qu'elle soit inscrite dans un masque *inuit* ou une poupée *katchina*, dans le paysage mexicain ou la végétation martiniquaise. L'existence d'une révélation, d'un moment d'illumination dans lequel éclaterait cette charge poétique pour se communiquer à des personnes qui y sont sensibles tient du "discours utopique" constitutif de l'expérience et de l'esthétique surréalistes.

Ce regard surréaliste a provoqué des critiques parfois sévères: La fameuse phrase de Breton sur le Mexique ("México tiende a ser el lugar surrealista por excelencia"),<sup>3</sup> par exemple, fut abondamment reprise et reproduite jusqu'à aujourd'hui, souvent dans un sens auto-ironique et à propos de situations absolument détachées, dans la plupart des cas, du contexte original. Domingo Pérez-Minik, dans son livre *Facción española surrealista de Tenerife* de 1975, parle d'un grand malentendu entre les intellectuels canariens et leurs invités parisiens qui, selon l'auteur, avaient surtout vu l'île comme un "locus amoenus" et se contentaient de constater que Ténériffe était une "île surréaliste". Les intellectuels et artistes canariens, en revanche, avaient espéré rencontrer des représentants d'un des mouvements d'avant-garde internationaliste, esthétiquement et politiquement avancé. Dans le cas des Antilles, René Ménil, ancien collaborateur de la revue *Tropiques*, reproche à Breton un comportement paternaliste et traditionnel.<sup>4</sup> On pourrait citer de nombreux exemples d'une telle cri-

<sup>3</sup>Réponse donnée par Breton lors de sa visite au Mexique à la question du journaliste Rafael Heliodoro Valle "¿Hay un México surrealista?"; cf. Valle (1938) 1986: 120-1.

<sup>4</sup>En se référant surtout à la préface "Un grand poète noir" qui précède l'édition parisienne du *Cahier d'un retour au pays natal* en 1947, Ménil écrit par exemple: "...la préface de Breton peut être lue et jouée [...] sur le mode

tique de ces gestes d' "appropriation" comme celle – pour en mentionner une dernière – du Mexicain Carlos Monsiváis, un écrivain et théoricien de la culture très sensible, qui néanmoins attribue aux surréalistes en voyage au Mexique un comportement "néocolonialiste" (Monsiváis 1985: 229). Bien que ces critiques soient parfois bien trop faciles, il importe de ne pas les négliger car elles reflètent aujourd'hui les lignes d'argumentation d'un vaste débat international sur le "culturellement autre" et s'inscrivent dans une mise en cause de certains discours hégémoniques de l'Occident considérés comme autoritaires.<sup>5</sup>

## II

Dans le vaste champ des relations entre l'Ancien et le Nouveau Monde, il semble que l'Amérique soit devenue une sorte de métaphore par laquelle on parvient bien à exprimer le sujet de l'altérité dans sa complexité. Tzvetan Todorov y avait apporté une contribution fondamentale avec son livre *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre* en 1982. Carlos Fuentes, de son côté, a relu récemment, dans un essai à la fois critique et conciliant, l'histoire de cette relation de 500 ans entre l'Ancien et le Nouveau Monde comme un système complexe de miroitement, comme un jeu réciproque d'images réelles et phantasmatiques (Fuentes 1992). Le débat sur l'altérité qui, aujourd'hui, n'a rien perdu de son actualité, ainsi que les analyses de l'image du propre et de l'autre et l'analyse du processus d'hybridation culturelle se trouvent au centre de travaux récents.<sup>6</sup> Dans ce contexte, les expériences surréalistes prennent une signification ambivalente.

Walter Benjamin fut probablement le premier à avoir clairement reconnu dans son article sur le surréalisme en 1929 la multiplicité des attitudes dans les activités surréalistes (Benjamin [1929] 1977). Son concept d' "illumination profane" exprime, entre autres, une sorte d'admiration pour le geste surréaliste face au quotidien. Benjamin y voit une façon de découvrir et de faire éclater les énergies révolutionnaires ensevelies dans les choses apparemment banales par un regard qui transforme leur signifi-

---

théâtral d'une mise en scène avec deux acteurs, dont l'un (Breton) parle [...] et l'autre est parlé (Césaire)", Ménil 1981: 211.

<sup>5</sup>Ces débats sur l'altérité qui se basent très largement sur des arguments philosophiques ont pris, justement aux Amériques, une tonalité plus politique pendant les années 80.

<sup>6</sup>Cf. p.ex. Todorov 1989, García Canclini 1990, Gruzinski 1990 et les auteurs d'une "anthropologie postmoderne", cf. p.ex. la compilation de textes d'auteurs comme Clifford Geertz, Dennis Tedlock, Stephen Tyler, George E. Marcus et Dick E. Cushman, James Clifford et autres par Carlos Reynoso (ed.) 1991.

cation convenue. De cet étrange matérialisme qui caractérise, selon lui, le regard des flâneurs surréalistes sur l'“espace corporel” (“Leibraum”) de la ville, Benjamin attend la péripétie qui mènera à la révolution sociale. Il existe cependant un processus et un mouvement qui précèdent cette “illumination” et, par conséquent, cette explosion révolutionnaire. Le moment de la “soudaineté” et de la révélation d'une métamorphose merveilleuse comme le subit Aragon dans le Passage de l'Opéra, par exemple, ne se produit qu'à condition et à partir d'un abandon physique à l'espace de la ville. Cet espace se constitue donc grâce aux promenades, grâce aux flâneries dans la “périphérie” du centre urbain (cf. p.ex. Bancquart 1972 et Stierle 1986). Par conséquent, il ne suffit pas de voir au cours de l'analyse la découverte ou redécouverte surréaliste des choses et objets (au fond connus) sous l'aspect de métamorphose et de distanciation dans le seul but de souligner le moment de l'“illumination profane” ou le moment des péripéties et de libération d'énergies révolutionnaires. Dans les flâneries surréalistes, bien avant qu'il ne “se passe” quelque chose,<sup>7</sup> le véritable acte subversif consiste en la pratique d'une “ethnographie du quotidien”.<sup>8</sup> L'anthropologue et théoricien de la culture américain James Clifford a contribué à l'élaboration de ce concept par son terme assez discuté, d'ailleurs, de “surréalisme ethnographique”.<sup>9</sup> Il avoue qu'il s'agissait pour lui dès le début d'une “construction utopique” qu'il essaie de rendre productive en vue d'une redéfinition de la catégorie de “culture”. Clifford relie les activités de la fragmentation (qui constitue aujourd'hui l'une des caractéristiques centrales d'une pensée qui met en doute chaque idée “totalisante”) avec les avant-gardes historiques (y compris toutes les expériences relevant du collage, du montage, de la juxtaposition de matériaux et autres). Clifford opère donc, entre autre, une nouvelle lecture du surréalisme, pour pouvoir mieux situer son concept de “culture”. Dans ses textes, il part d'un déplacement de la dite “autorité ethnographique” qui a eu lieu, selon lui, au XX<sup>e</sup> siècle: On ne parvient plus vraiment à situer les positions du sujet qui observe (l'ethnologue) et de l'objet de l'observation car l'autorité ethnographique doit être partagée avec l'ancien “objet” ethnologique qui maintenant se présente aussi comme sujet qui observe. Des questions comme “Qui a l'autorité de par-

<sup>7</sup>Dans le livre *Nadja* d'André Breton on lit: “On peut, en attendant, être sûr de me rencontrer dans Paris, de ne pas passer plus de trois jours sans me voir aller et venir, vers la fin de l'après-midi, boulevard Bonne-Nouvelle [...] je ne sais pourquoi c'est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure, à savoir que c'est là que se passera *cela* (?)”, in Breton (1928) 1988: 661/663; souligné par Breton.

<sup>8</sup>A propos de ce concept, cf. aussi Fürnkäs 1988:10-87.

<sup>9</sup>“On Ethnographic Surrealism” (1981) in Clifford 1988: 117-151.

ler au nom de l'identité ou de l'authenticité d'un groupe?" et "Quels sont les éléments essentiels et les limites d'une culture?" qui se posent avec une acuité toujours croissante, montrent que les vieilles dichotomies du "propre et de l'autre", de "civilisés et de barbares", du "centre et de la périphérie" doivent être considérées au XX<sup>e</sup> siècle dans un champ de relations de plus en plus enchevêtrées (Clifford 1988: notamment 8). D'après Clifford, ce "déplacement" est étroitement lié à l'expérience esthétique de la fragmentation et de la recombinaison, comme les avant-gardes l'ont expérimentée. Il soupçonne là une attitude fondamentale qui influence la culture en tant que telle et dont l'importance interdisciplinaire ne se révèle pleinement qu'aujourd'hui. L'exotisme étrange et ambivalent des surréalistes dans l'"espace corporel" de Paris, par exemple sur les marchés aux puces ou aux endroits marginaux que décrit Aragon dans *Le Paysan de Paris*, amène, selon Clifford, à démasquer l'artificialité des ensembles culturels.<sup>10</sup> L'œil surréaliste qui "existe à l'état sauvage" (Breton) abroge les significations convenues, le regard sait révéler les choses dans une autre lumière. Ce regard qui fragmente provoque des métamorphoses, découvre l'insolite dans le quotidien et transforme, d'après Clifford, ce qui est familier, ce qui est connu depuis toujours, en quelque chose d'étrange et met ainsi en question une apparente normalité de l'ensemble culturel. A ce titre, l'activité surréaliste a une similitude structurelle avec la méthode des ethnologues: Le regard de l'investigateur et du scientifique découvre aussi les ensembles culturels comme artificiels, quand il les fragmente avec l'objectif de l'analyse. Un tel regard ethnologique-surréaliste qui déconstruit, dans sa propre société ou dans une autre, la cohérence apparemment naturelle d'une culture et par là même sa revendication d'une tradition et d'une identité, pourrait mener à un "surréalisme ethnographique" qui serait capable de critiquer la culture en général: "Culture appears not as a tradition to be saved but as assembled codes and artifacts always susceptible to critical and creative recombination" (ibid.: 12). Selon lui, ce modèle pourrait, peut-être, fournir des instruments appropriés pour une nouvelle épistémologie ou – telle est l'hypothèse de notre travail – pour une "herméneutique culturelle" dans le cadre de la pensée occidentale qui serait suffisamment ouverte pour laisser à d'autres concepts, aux concepts périphériques et marginaux, leur propre possibilité d'articulation.

---

<sup>10</sup>"On Ethnographic Surrealism" in ibid.: p. 117.

## III

Quelles conclusions peut-on tirer de ces promenades et explorations dans "l'espace corporel" parisien pour les voyages de quelques-uns des surréalistes dans les régions américaines qui leur étaient inconnues (y compris les Canaries qui font partie des mythes géographiques et de l'*autre* de l'Europe)? La dialectique du propre et de l'autre qui a été expérimentée dans l'espace de Paris par une "herméneutique culturelle" offre les conditions pour un regard plus aigu pendant les voyages dans les régions inconnues et lors des rencontres avec les univers culturels *autres*. En utilisant le terme "herméneutique culturelle", il ne s'agit certainement ni de proclamer une "méthode herméneutique" dont le but serait d'envisager et de constater à tout prix un sens précis et absolu dans l'œuvre ou dans la compréhension de l'*autre*, ni d'une herméneutique qui se limiterait à une herméneutique du texte (écrit). C'est plutôt la mise en valeur du "dialogue" même: la conversation, le dialogue, le fait donc d'entrer en dialogue qui est, selon Hans-Georg Gadamer, le meilleur modèle herméneutique dans lequel le caractère dialogique se développe de la façon la plus évidente. Il s'agit, d'après la position pragmatique de Richard Rorty "to keep the conversation going rather than to find objective truth" (Rorty 1980: 377). C'est donc une dimension d'ouverture face à l'altérité (soit du texte, soit de l'Autre) qui nous a conduits à employer ces prémisses par rapport aux expériences des surréalistes lors de leurs rencontres avec les régions et cultures différentes de la leur. C'est encore Rorty qui inclut dans sa pensée *expressis verbis* des stratégies de rapprochement à l'Autre et à ses discours incommensurables qui s'écarterent du travail rigide de la pensée philosophique. Ils font donc partie d'un concept d'herméneutique dans un sens très large qui se rapproche même d'une activité "poétique":

The attempt to edify (ourselves or others) may consist in the hermeneutic activity of making connections between our own culture and some exotic culture or historical period, or between our own discipline and another discipline which seems to pursue incommensurable aims in an incommensurable vocabulary. But it may instead consist in the "poetic" activity of thinking up such new aims, new words, or new disciplines, followed by, so to speak, the inverse of hermeneutics: the attempt to reinterpret our familiar surroundings in the unfamiliar terms of our new inventions (ibid.: 360).

Par la suite seront examinés deux textes d'André Breton ("Le Château étoilé" et *Martinique, charmeuse de serpents*) dont l'un donne des indices sur un rapprochement herméneutique du paysage de l'Île de Ténériffe à partir de l'expérience esthétique, tandis que l'autre sera analysé

comme une illustration du principe dialogique à partir du choix du genre textuel.

Dans "Le Château étoilé", écrit peu après la visite d'André Breton, de sa femme et de Benjamin Péret à Ténériffe en 1935, l'île de Ténériffe est représentée à travers la "description" d'une ascension au volcan Teide comme un paysage passionné.<sup>11</sup> L'ascension commence sur les plages de sable noir de lave, passe par l'exubérant jardin d'acclimatation d'Orotava, jardin de plantes tropicales aménagé au XVIII<sup>e</sup> siècle et qui, par sa végétation labyrinthique, se révèle à Breton comme une mystérieuse grotte d'amour. En continuant, le groupe de randonneurs traverse la ceinture de brouillard souvent provoquée par les alizés à une certaine hauteur du volcan. L'ascension s'achève dans une sorte de rêverie pathétique de l'auteur qui aboutit à la vision du "Château étoilé", réminiscence d'une visite au château d'été au nom d'"Etoile" dans les environs de Prague. Le paysage passionné de l'île est le résultat d'une mise en scène du désir toujours croissant qui éclate face au sommet blanc de neige du volcan dans un enchaînement surréaliste d'images dont fait partie l'évocation de la pierre philosophale, symbole de l'androgynie dans l'alchimie médiévale: "Toutes les routes à l'infini, toutes les sources, tous les rayons partent de toi, Deria-i-Noor et Koh-i-Noor, beau pic d'un seul brillant qui trembles! A flanc d'abîme, construit en pierre philosophale, s'ouvre le château étoilé." (Breton [1937] 1975: 108)

Mais ce discours du désir contient des moments où l'on trouve les indices d'une théorie de la perception qui est loin d'être un regard prédéterminé et appropriateur. Au moment du passage par la ceinture de brume, Breton prononce une sorte de "théorie du nuage" sur *l'informe* et *l'indéterminé* qui ont toujours joué un rôle dans l'esthétique surréaliste. En se référant au texte bien connu des surréalistes, le *Trattato* de Léonard de Vinci sur le "vieux mur" avec toutes sortes de taches et de fissures dont la contemplation et l'interprétation devraient stimuler, selon Léonard, la créativité de l'artiste, Breton reprend son discours sur l'indéterminé, sur la sensibilité à ce qui est encore inconnu, qui constitue un élément central de son concept de la *beauté convulsive*. Il y postule une passivité nécessaire, un "état de parfaite réceptivité" qui va jusqu'à la perte ou la dissolution du Moi: "C'est vraiment comme si je m'étais perdu et qu'on vint tout à coup me donner de mes nouvelles" (Breton 1934: 12). Il rajoute et affirme néanmoins que toutes les interprétations individuelles seraient motivées par le désir et lui seraient dues: "Les objets de la réalité n'existent pas seulement en tant que tels: de la considération des lignes qui composent le plus usuel d'entre eux surgit [...] une remarquable *image*-

<sup>11</sup>In *Minotaure* 8 (1936): 25-39; ce texte constituera un an plus tard le cinquième chapitre du livre *L'amour fou*.



*devinette* avec laquelle il fait corps et qui nous entretient, sans erreur possible, du seul objet *réel*, actuel, de notre *désir*" (Breton [1937] 1975: 101; souligné par Breton). C'est par cette reformulation psychanalytique de la théorie de Léonard et donc par la justification de toutes les "lectures" dues au désir comme *movens*, que toutes les interprétations deviennent communicables et jouissent d'une autorité dans leur signification. C'est à partir de ce moment-là que la description du paysage de l'île comme paysage passionné – illustration de *l'amour fou* – tire son autorité quasi canonique. Pourtant, si on considère cette passivité du sujet, l'"indifférence" qui est la condition de cette perception, non seulement comme une catégorie psychologique mais aussi comme une catégorie esthétique (cf. Chénieux-Gendron 1993: 27), on peut interpréter cette théorie de la perception plutôt comme une théorie de la lecture qui se base sur un grand spectre de possibilités d'interprétations et de déchiffrements.<sup>12</sup> Loin d'un sens unique produit par le désir comme seule instance légitimante il s'agirait, du point de vue herméneutique, plutôt de souligner l'existence d'un savoir et d'un horizon d'expérience qui produiraient un mouvement de rapprochement et d'éloignement en une sorte de "spirale" qui se mouvrait entre l'interprétation et la production du texte. L'expérience esthétique des lieux, des paysages, des situations vécue par Breton est toujours liée à un dense réseau d'indices intertextuels. Un fonds de savoir, résultat de lectures et d'expériences antérieures et hétérogènes dont il se sert chaque fois d'une manière différente, se trouve à la disposition (voir plus loin). Breton se rapproche ainsi de la situation, des lieux, de l'Autre, sans qu'il y ait un sens obligatoire dès le début. Le sens est toujours en train de naître au contact de ces réalités. Cette ouverture interprétative suggérée par le terme d'"informe" paraît même si large qu'il y a probablement des lectures chaque fois différentes l'une de l'autre dues aux éléments toujours autres qui sont actualisés à partir de ce vaste horizon d'expérience. Il s'agit donc d'une structure de communication ouverte et d'un dialogisme qui ne cherchent pas à trouver à tout prix un *consensus*, mais qui reconnaissent la différence et essaient d'arriver à une compréhension non-prédéterminée. Au delà de l'instance du désir qui semble tout légitimer

<sup>12</sup>Cf. aussi Denis Hollier qui souligne l'ambivalence et l'entrecroisement des catégories de la production et de la réception dans l'écriture surréaliste: "Le trait spécifique de l'écriture surréaliste, qu'elle soit automatique ou autobiographique, c'est en effet moins l'ignorance de sa destination finale en tant que telle, que la position identique que cette ignorance assigne au lecteur et à l'auteur en face d'un texte dont ni l'un ni l'autre ne contrôlent le déroulement, dont ils ignorent l'un et l'autre l'avenir et la fin. Ils sont, l'un et l'autre, auteur et lecteur, du même côté des événements, du même côté de la page. Celui qui écrit n'a aucun privilège, aucune avance sur celui qui lit..."; Denis Hollier: "Précipités surréalistes (à l'ombre du préfixe *sur*)" in Chénieux-Gendron 1993: (29-57) 53.

mer, il s'agit donc de prendre en considération dans le discours de Breton d'autres motifs qui jouent un rôle dans ses modes de lectures. Dans le processus de la lecture, les lieux ne font pas tout de suite partie d'une cartographie fixe comme le serait, par exemple, la cartographie de l'exotisme. Ils ne sont pas considérés dès le début comme éléments d'une image préconçue d'un paysage passionné surréaliste à partir de laquelle se produira le texte. Ces lieux sont toujours en train d'être découverts et déchiffrés comme éléments d'un réseau qui est lui-même en train de se créer. Cela n'est cependant pas un point zéro épistémologique d'où partirait Breton comme pourrait le suggérer la fameuse phrase de son essai sur la peinture: "l'œil existe à l'état sauvage" (Breton [1928] 1979:1) Cette "sauvagerie" du regard surréaliste recèle justement, en raison du riche réservoir de savoirs, la disposition à ne pas regarder ni juger les faits à partir d'un point de vue fixe (qui correspondrait à la position du cartographe), mais la propension à quitter cette position fixe, à se mettre en mouvement pour déchiffrer chaque fois de nouveau. Il ne s'agit pas non plus d'un redéchiffrement d'un texte original mythique et perdu. On pourrait plutôt parler d'une "indétermination"<sup>13</sup> qu'on essaie de réduire peu à peu à l'aide des expériences acquises qui font partie de ce rapprochement dialogique. Le rapprochement bretonien à Ténériffe, "zone ultrasensible", apparaît donc comme un discours qui se constitue à partir d'éléments très hétérogènes: d'intertextes littéraires, scientifiques et artistiques (Baudelaire, le Marquis de Sade, Lewis Carroll, Raymond Roussel, Shakespeare, Freud, la Bible, Max Ernst, Léonard de Vinci et autres), de réflexions philosophiques, d'observations sur la nature et la végétation, de méditations poétiques et d'images surréalistes. La relativisation du désir comme une instance qui serait seule légitimante, amène à l'égalité de droits de toutes sortes de lectures. Cela implique à la fois une conscience de la complexité des expériences et des perceptions, que l'on ne peut reconstituer d'une façon adéquate que par son étendue discursive et non pas en partant de l'idée que la "vérité" se trouve lors d'un moment révélateur. Ainsi peut-on probablement mieux situer les attitudes de certains surréalistes face aux lieux et aux situations inconnus. Du point de vue d'une "herméneutique culturelle", ces regards sont marqués par un horizon spécifique d'expériences mais montrent à la fois la relativité et l'inachèvement du jugement esthétique.

Le deuxième exemple concerne la représentation de la Martinique dans la collection de textes écrits après le séjour de Breton sur l'île au printemps 1941 (et publiés d'abord à divers endroits) qui constituent le livre *Mar-*

<sup>13</sup>"Unbestimmtheit" dans l'esthétique de la réception de Wolfgang Iser; cf. "Die Appellstruktur der Texte" in Warning 1988: 228-250.

*tinique, charmeuse de serpents* publié en 1948.<sup>14</sup> Il s'agit ici de prendre en considération le genre de texte même que choisit Breton en composant un collage discursif de l'île. Le livre ne présente pas un seul grand récit. Les "histoires" sur la Martinique que Breton transmet ne sont guère que des "histoires surréalistes" sur une Martinique inventée par les surréalistes. Dans l'hétérogénéité des textes qui constituent ce livre se manifestent plutôt des stratégies de dialogue qui amènent à faire connaître une pluralité d'aspects de la vie martiniquaise au début des années 40. Dans sa préface, l'"Avant-dire", Breton, lui-même, croit devoir commenter son discours apparemment déchiré. Son "œil se divise" dit-il, l'œil ouvert se tourne vers la réalité et permet une perception crue des faits sociaux et politiques tandis que l'autre, l'œil fermé, dirige son regard vers l'intérieur et entre en correspondance avec le "monde intérieur", il sait saisir le côté magique, onirique de l'île: "Nous avons été follement séduits et au même temps nous avons été blessés et indignés" (Breton [1948] 1972: 9). Cette tension entre le côté rêveur poétique et le vécu quotidien prosaïque est le point de départ d'un discours enchevêtré et dialogique qui se produit à partir de textes très divers quant à la forme et au contenu. Dans le "Dialogue créole", où se développe une conversation entre André Breton et le peintre André Masson, la "Forêt" forme un espace d'expérience qui s'ouvre du plus profond de son sein au deux partenaires du dialogue – un processus qui s'exprime par des formules comme "la forêt nous enveloppe...", "au cœur de la forêt, que j'aime cette expression! oui, notre cœur est au centre de cet enchevêtrement prodigieux!" (ibid.: 17 et 29; souligné par Breton). Le monde végétal de la forêt fournit prétexte à des descriptions à la fois détaillées et poétiques d'un environnement ressenti comme un "délire végétal" labyrinthique. Les observations se lient aux souvenirs de lectures antérieures, elles s'unissent en une réflexion esthétique sur le lieu. La structure du texte, où la figure du dialogue est utilisée explicitement, rend visible la spécificité d'un rapprochement "herméneutique": Les deux protagonistes-auteurs mènent une conversation, ils sont entrés en dialogue entre eux ainsi qu'avec le lieu étrange. Non pas *ex nihilo*, mais en tenant compte de leurs expériences et expectatives, ils cherchent à comprendre et à se situer face aux environs jusque-là inconnus. En raison de la dialogicité inscrite dans l'ensemble des textes qui se veut équilibrée et non-hiérarchique, il est important que l'on ne sache pas tout de suite "qui parle" dans le "Dialogue créole":

<sup>14</sup>A la Martinique, Breton ne se trouve plus dans la position de l'invité privilégié comme aux Canaries, il est, au contraire, un visiteur mal vu par le gouvernement du régime collaborateur et sera d'abord interné dans un camp. Cette situation, entre autres, explique la fragmentation des descriptions, son regard "divisé" sur l'île, comme le disait Breton; cf. Breton (1948) 1972: 7.

Même si le lecteur, à la fin, parvient à identifier les auteurs à partir des contenus de leurs réflexions, cet anonymat primaire qui est conservé à la surface du texte souligne le mouvement en spirale de rapprochement et de distanciation, ce mouvement de la conversation face au lieu, précisément car les deux partenaires ne se montrent pas comme sujets aussitôt identifiables. Une sorte d'exploration spatiale de la forêt se crée de cette manière. Le "Dialogue créole" devient ainsi un paradigme de la dialogicité inscrite dans tous les textes du recueil. Elle facilite le processus de rapprochement esthétique d'une réalité différente et plurielle qui ne peut pas être comprise à partir d'une "révélation" d'images préconçues. Ce rapprochement se prolonge dans les autres parties du recueil. "Les épingles tremblantes" se constituent par l'enchaînement de petites descriptions, textes de la longueur d'une carte postale<sup>15</sup> dédiés à certains lieux et situations qui créent ainsi un panorama poétique de la Martinique. La spatialisation de l'île dans le texte s'exprime clairement dans l'une des "cartes postales" intitulée "Carte de l'île" qui est à la fois poème, cartographie et promenade dans la géographie martiniquaise grâce à une simple énumération de toponymes martiniquais influencés par la langue créole. Le texte "Eaux troubles", cependant, donne des impressions sur la sinistre réalité sociale et politique de l'île à cette époque-là. Le texte dénonce les camps dans lesquels les réfugiés européens sont internés par les représentants du régime de Vichy, il dénonce la pauvreté de la population, la discrimination raciale et la politique de colonisation – c'est une sévère critique sociale et à la fois un document historique sur le climat politique. Dans ce contexte, la rencontre avec Aimé Césaire joue un rôle important. Un grand dialogue commence à la Martinique pour aboutir à un important échange d'idées entre les auteurs de la revue *Tropiques* et les surréalistes. Les articles martiniquais d'André Breton ne peuvent pas être entièrement compris si ses lectures de la revue *Tropiques*, celle du *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire et l'échange d'idées avec les intellectuels martiniquais ne sont pas pris en considération. Ces lectures et discussions ont contribué à élargir la perspective de Breton, comme cela se reflète dans l'ensemble des textes martiniquais qui constitue son discours plurisémanitique sur l'île. En outre, il est évident que le dialogue avec Breton a également changé la perspective du poète martiniquais et la position intellectuelle de la revue *Tropiques*.<sup>16</sup> Les remaniements de

<sup>15</sup>Effectivement, ces textes furent écrits au dos de cartes postales; je dois cette information à Jacqueline Chénieux-Gendron.

<sup>16</sup>Les premiers numéros de *Tropiques* passaient la censure en étant considérés comme une revue culturelle, non-politique et comme expression de la tradition régionaliste. Plus tard, la position de la revue se radicalise aux yeux des officiels et elle est considérée comme subversive. La parution est interdite en mai 1943 (cf. la lettre du Chef du Service de l'Information à Aimé Césaire écrit le 10

son *Cahier d'un retour au pays natal* dont Césaire publiait des extraits dans le numéro 5 (avril 42) de *Tropiques* sous le titre "En guise de manifeste littéraire", apportent une tonalité bien différente, plus polémique et provocatrice. En janvier 1942 déjà, Suzanne Césaire avait postulé que la poésie martiniquaise ne devait pas être folklorique: Elle "sera cannibale ou ne sera pas" avait-elle écrit en reprenant la fameuse formule inconditionnelle et dialectique qu'avait utilisée Breton pour définir son concept de la *beauté convulsive*.<sup>17</sup> Dans son *Cahier* remanié, Césaire rapproche la "critique de la rationalité" des surréalistes de "l'autre logique" des Antillais, il souligne d'une façon polémique et ironique la soi-disant "folie" attribuée aux Noirs et aux surréalistes:

Parce que nous vous haïssons, vous et votre raison, nous nous  
réclamons de la démence précoce, de la folie flamboyante, du  
cannibalisme tenace.

Comptons: la folie qui se souvient  
la folie qui hurle/ la folie qui voit  
la folie qui se déchaine [...]

Que 2 et 2 font 5  
que la forêt miaule  
que l'arbre tire les marrons du feu  
que le ciel se lisse la barbe  
et cetera, et cetera ...

Qui et quels nous sommes? Admirable question!<sup>18</sup>

Ces rencontres eurent donc des effets réciproques. Sans le vouloir, peut-être, le recueil *Martinique, charmeuse de serpents* est devenu dans son ensemble un discours métissé, un discours hybride. Le lecteur y trouve des descriptions de paysage, des informations sur l'histoire, sur l'atmosphère politique, des passages de critique sociale et de poésie qui se superposent et dont le résultat n'aboutit pas à une définition précise de l'île ni, par conséquent, à une appropriation de l'inconnu. Non clos, ce témoignage conserve son dynamisme, il reste un rapprochement multiple qui ouvre la possibilité à de nombreuses lectures différentes.<sup>19</sup> Michel Leiris, au retour de son premier séjour aux Caraïbes, écrit dans un compte-rendu

---

mai 1943; conservée à la Bibliothèque Nationale, Paris, NAF 1979<sup>2</sup>, 45-49). Le numéro suivant 6/7 paraîtra seulement en février 1944 après la mise en place des représentants du *Comité de Libération Française aux Antilles*.

<sup>17</sup>Cf. la dernière phrase de *Nadja* (1928) qui dit: "La beauté sera convulsive ou ne sera pas".

<sup>18</sup>Césaire: "En guise de manifeste littéraire" in *Tropiques* 5, avril 1942: 7-8.

<sup>19</sup>Il faut rappeler une autre "couche" discursive du livre: une sorte de "commentaire" donné au plan visuel par André Masson qui raconte son "histoire" de la Martinique à l'aide d'une série de dessins et d'un petit texte intitulé "Antille".

pour *Les Temps Modernes* en 1949 en faisant l'éloge du livre de Breton et des dessins d'André Masson:

Pour exprimer les traits essentiels d'un pays, la poésie, le discours comme à batons rompus et le dessin tracé en toute liberté, sans intention naturaliste, s'avèrent ici plus efficaces que la manière descriptive commune à la plupart des spécialistes du récit de voyage, genre, certes, attrayant, mais que son caractère de vue prise du dehors (sans même parler trop de tentants coups de pinceau) rend bien souvent fallacieux.<sup>20</sup>

#### IV

Dans ces textes d'André Breton sur des lieux traditionnellement prédestinés à être idéalisés comme les îles appelées par Breton lui-même des "zones ultrasensibles", il devient évident dans le cas de *Martinique, charmeuse de serpents*, que malgré la forte tendance à l'idéalisation et à l'évocation de mythes de l'île traditionnellement positifs, son regard, ses lectures des lieux et leur textualisation, ont un caractère ouvert. Malgré une certaine rhétorique surréaliste qui dérive directement de la poétologie bretonienne,<sup>21</sup> c'est dans la constellation des textes, dans leur ensemble, qu'ils forment un récit de voyage peu commun en se contredisant, en se complétant, en établissant un réseau de discours différents: poétiques, documentaires, visuels.

Dans une herméneutique, prise littéralement dans son sens large d'"herméneutique de l'altérité", la volonté de comprendre se réfère à l'Autre, à l'être contingent de l'Autre. Il s'agira toujours d'une "vérité relative" puisque la compréhension est toujours relative et due elle-même à l'histoire.

D'où le terme de "rapprochement" utilisé dans notre travail: Il sert à écarter l'illusion d'une éventuelle croyance quasi mythique en une fusion d'horizons "totale" et, par conséquent, l'illusion qu'il y ait un sens précis et obligatoire. Il s'agit plutôt de constater un désir de comprendre l'Autre tout en étant capable d'accepter les limites de la compréhension dues à l'altérité. Cette dimension anthropologique du procédé herméneutique implique l'auto-réflexivité, le désir et la faculté de se mettre en question et de se comprendre soi-même par l'Autre. C'est là que l'herméneutique dans le sens pragmatique d'un Richard Rorty rejoint le "surréalisme ethnographique" de James Clifford, énoncé dans le cadre d'une anthropo-

<sup>20</sup>Leiris: "Martinique, charmeuse de serpents" (*Les Temps Modernes*, no. 40, fév. 1949) in Leiris 1992: 90.

<sup>21</sup>Cf. p.ex. Michel Riffaterre "Ekphrasis lyrique" in Chénieux-Gendron 1993: 179-198.

logie qui se caractérise par le principe de la réflexion de la subjectivité du chercheur, par le questionnement de "l'autorité ethnographique", ainsi que par le traitement déconstructiviste de l'image du "propre et de l'autre". Le processus mis en route chez les surréalistes à l'occasion de leur rencontre avec les mondes "exotiques", pourrait être décrit comme une herméneutique qui serait une tentative pour approcher ce qu'on voudrait comprendre mais dont on sait déjà l'issue aporétique. C'est cette limite qui provoque toujours un nouveau désir de rapprochement. Ce rapprochement se définit par la processualité de l'expérience, de la lecture, de l'interprétation, de la transformation enfin en œuvres d'art et en poésie. Il joue un rôle important de médiation et ne parvient jamais à sa fin.

## Bibliographie

- Bancquart, Marie-Claire  
1972 *Paris des surréalistes*. Paris: Seghers.
- Bataillon, Françoise / Giraud, François  
1986 *IFAL 1945-1985. Histoire de l'Institut Français de l'Amérique Latine*. México.
- Benjamin, Walter  
1977 "Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz" (1929) in *ibid.: Gesammelte Schriften*, Vol. II, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 295-310.
- Breton, André  
1934 "La beauté sera convulsive" in *Minotaure* no. 5, 9-16.  
1972 (en collaboration avec André Masson): *Martinique, charmeuse de serpents*. Paris: J.J. Pauvert.  
1975 *L'amour fou* (1937). Paris: Gallimard.  
1979 *Le surréalisme et la peinture* (1928, éd. définitive 1965). Paris: Gallimard.  
1988 *Œuvres Complètes*. Vol. I. Paris: Gallimard.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline (éd.)  
1993 *Lire le regard: André Breton & la peinture*. Ed. augmentée, Coll. Pleine Marge no. 2, Arles/Louvain: Lachenal & Ritter.
- Clifford, James  
1988 *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge/London: Harvard University Press.

- Fuentes, Carlos  
1992 *The Burried Mirror. Reflections on Spain and the New World*. New York: Houghton Mifflin.
- Fürnkäs, Josef  
1988 *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*. Stuttgart: Metzler.
- García Canclini, Néstor  
1990 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Gedisa.
- Granell, Eugenio F.  
1988 "Isla cofre mítico" (1951) in *Syntaxis* nos. 16/17, 99-133.
- Gruzinski, Serge  
1990 *La guerre des images de Christophe Colomb à "Blade Runner" (1492-2019)*. Paris: Fayard.
- Imán*  
(Paris) no. 1, 1931.
- Klengel, Susanne  
1994 *Amerika-Diskurse der Surrealisten. "Amerika" als Vision und als Feld heterogener Erfahrungen*. Stuttgart: Metzler.
- Leiris, Michel  
1992 *Zébrage*. Paris: Gallimard.
- Ménil, René  
1981 *Tracées. Identité, négritude, esthétique aux Antilles*. Paris: Robert Laffont.
- Monsiváis, Carlos  
1985 "Los viajeros y la invención de México" in *Aztlan. International Review of Chicano Studies Research* no. 2, vol. 15, 201-229.
- Pérez-Minik, Domingo  
1975 *Facción española surrealista de Tenerife*. Barcelona: Tusquets.
- Reynoso, Carlos (éd.)  
1991 *El surgimiento de la antropología posmoderna por C. Geertz, J. Clifford y otros*. México: Gedisa.



Rorty, Richard

- 1980 *Philosophy and the Mirror of Nature*. 2ème éd. corr., Princeton: Princeton University Press.

Stierle, Karl-Heinz

- 1986 "Phantasmagorien der Großstadt. Paris im Spiegel der Literatur von Rousseau bis Benjamin" in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (2 août 1986).

Todorov, Tzvetan

- 1982 *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Paris: Seuil.
- 1989 *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil.

*Tropiques*

(Martinique) (1941-1945).

Valle, Rafael Heliodoro

- 1986 "Diálogo con André Breton" (1938) in *México en el Arte* no. 14, 119-122.

Warning, Rainer (éd.)

- 1988 *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München: Fink.